

anschließend das Oktett für vier Geigen, zwei Bratschen und zwei Celli (1900), in dem der - auf einer Universalsprache beruhende - Stil persönlicher wird und auch eine rumänische Tendenz zeigt. Das Jahr 1901 ist durch die beiden 'Rumänischen Rhapsodien', Nr. 1 in A-dur und Nr. 2 in D-dur, gekennzeichnet, die das Material folkloristischen Ursprungs bereits in einer Art "Durchführung" verwerten. Auf diese Schaffensweise kommt Enescu auch in den folgenden Etappen zurück, in denen seine Konzeption aber einer Erkenntnis der grundlegenden Folklore-Elemente und einer Verfeinerung des Wesens derselben zustrebt. Für die rumänischen Komponisten der Generation Enescus sowie der jüngeren Generationen war die von dem Autor der Rhapsodien vorgeschlagene Lösung dieser Sinfonik von größter Bedeutung.

Parallel zu Enescu trug auch Alfonso Castaldi (1874-1942) zur Bildung der modernen rumänischen Sinfonik universalistischer Orientierung bei. Jedoch sind Castaldis Arbeiten im Gegensatz zu Enescus Werken mit der gleichartigen Tendenz - die auf alle Fälle einen mehr klassischen Charakter aufweisen und den zeitgenössischen Moderrichtungen gleichgültiger gegenüberstehen - der impressionistischen Ästhetik überraschend nahe. Und das, obwohl der Autor aller Wahrscheinlichkeit nach nicht direkt der Atmosphäre teilhaftig geworden war, die den sogenannten französischen Impressionismus in der Musik schuf. So beweist sein Poem 'Marsyas' einen Impressionismus *avant la lettre*³. Castaldi hat Schule gemacht, und seine Schüler Alfred Alessandrescu, Constantin C. Nottara und Ion Nonna Otescu pflegten eine Programm-Sinfonik im Sinne einer Absonderung von den Tendenzen der nationalen Individualisierung des Stils, die von den übrigen rumänischen Komponisten verfolgt wurde. Aber der Abstand der einheimischen Musik von der allgemeinen Entwicklung der Musik in Europa wurde durch Castaldis Schule wesentlich vermindert.

Die Stellungnahme zum Universalen - entweder Anschluß an die Zeitströmungen oder nationale Individualisierung durch Integration in die professionelle Volksmusik oder das byzantinische Melos (ebenso wie die Folklore als ein naturgegebener Geistes- und Kunstfonds betrachtet, der in höheren Kunstformen in Umlauf gebracht werden kann) - bilden die beiden Richtungen, die sich im rumänischen kompositorischen Schaffen offenbarten und dann in der zweiten, modernen Phase der nationalen Schulen zusammenschmolzen. Die Jahrhundertwende war der entscheidende Moment für die Kristallisierung dieser Tendenzen.

Anmerkungen

- 1 Gh. Ciobanu, Un Kyrie Eleison la patru voci în notatie bizantină la începutul secolului al XVIII-lea (Ein vierstimmiges Kyrie eleison in byzantinischer Notenschrift am Anfang des 18. Jh.), in: ders., Studii de etnomuzicologie și bizantinologie (Ethnomusikologische und byzantinologische Studien), Bukarest 1974, S. 402-417.
- 2 Im Zusammenhang mit Enescus Neoklassizismus vgl. Cl. L. Firca, Direcții în muzica românească - 1900-1930 (Rumänische Musikrichtungen 1900-1930), Bukarest 1974, S. 34-38.
- 3 V. Tomescu, Alfonso Castaldi, Bukarest 1958, S. 134-137; Cl. L. Firca, a. a. O., S. 59-69.

Otto Kolleritsch

DER MUSIKALISCHE FUTURISMUS

Symptome des Futurismus-Kongresses 1973 in Graz

Der folgende Bericht möchte aus der in Graz (Oktober 1973) abgehaltenen Tagung über den musikalischen Futurismus in aller Kürze einige Symptome herauslösen, die sich am Versuch dieser kritischen Neubewertung der einstigen futuristischen Bewegung (beziehungsweise einer Bestandsaufnahme davon) abzeichneten. Die Tagung wurde vom Institut für Wertungs-

forschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz programmiert und durchgeführt, und zwar als ein Beitrag zum Festival Steirischer Herbst, genauer gesagt als eine theoretische Ergänzung zur musikalischen Veranstaltung des Steirischen Herbstes, zum sogenannten Musikprotokoll, das in seinem Programm eine Futurismus-Retrospektive damals aufgenommen hatte. Dem Generalthema der Tagung "Der musikalische Futurismus" war als Untertitel "Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne" beigelegt. Damit wurde einerseits visiert, den Einfluß der Intentionen vor allem der italienischen Futurismusbewegung, die zum größten Teil zwischen 1909 und 1914 proklamiert worden war, und soweit sie den musikalischen Bereich betrifft im wesentlichen von Francesco Pratella und Luigi Russolo, auf spätere Entwicklungstendenzen der modernen Musik darzustellen. Andererseits war der Begriff "Ästhetisches Konzept" im Untertitel in diesem spezifischen Zusammenhang auch als Herausforderung gemeint, nämlich die global umgreifenden Tendenzen der futuristischen Bewegung, die sich ja quasi konzeptlos ausgebreitet hatte, zu artikulieren und davon einzugrenzen, was als Akzent oder Wandlungsimpuls auf die folgende musikalische Entwicklung einwirkte.

Durch die Radikalität des Bruches mit der Vergangenheit, den die Futuristen mit aller Hefigkeit sich vollzogen wünschten, ereignete sich der Futurismus nicht als Revolution mit traditionseinbindendem und weiterentwickelndem Charakter, sondern als Rebellion, als eine Revolte, wie Konrad Farner festgestellt hat, die mit der ideologisch politischen Konterrevolution dann verschmelzen konnte. Der italienische Futurismus verrottete im Faschismus. Die Avantgardisten werden zu Traditionalisten im faschistischen Realismus, und so wie später der sozialistische Realismus im Dienste bloßer Parteidoktrin fungiert, folgen jene, die die Welt vom Krebsgeschwür der Professoren, der Antiquare und Fremdenführer befreien wollten, den gefälligen Stilformen eines neuen Akademismus. Der russische Proletkult, der die Vergänglichkeit des Kunstwerkes verkündet hatte, endete in der Revolution des Bolschewismus. Und rechnet man den Dadaismus in seinem Engagement gegen die Wertverabsolutierungen des Bürgertums in den Umkreis des Futurismus, so ist auch er eingeschmolzen worden in jene Gesellschaft, die er kritisierte. So sieht es aus, daß die Durchbruchsschlacht der Futuristen nicht über Künstlerkreise, Zeitungsredaktionen etc. hinausgedrungen ist¹.

Durch diese Tatsache scheint man in der Reflexion auf den Futurismus teilweise von der Notwendigkeit angetan zu sein, ihn in allen seinen Äußerungsformen als unbrauchbar, als ein singuläres Ereignis ausschließlich zu bestimmen. Dazu kommt noch für den musikalischen Futurismus seine originäre schöpferische Unergiebigkeit. Hans Heinz Stuckenschmidt hat 1962 in dem Aufsatz 'Die Ordnung der Freiheit' gesagt: "Die Russolos waren keine großen Komponisten, aber sie gehörten zu den sympathischen Fanatikern, die für eine Idee leben und kämpfen, gleichgültig ob sie Bestätigung findet oder nicht."²

Dieser schöpferischen Unergiebigkeit stellte Heinz-Klaus Metzger auf der zur Diskussion stehenden Grazer Futurismus-Tagung als Folge der Fortschrittsideologie der Futuristen in der zivilisatorischen Entwicklung zur Überindustrialisierung mit geradezu apokalyptischer Wucht analysierend eine negative Ergiebigkeit gegenüber. Auf das bekannte futuristische Dokument über den Krieg anspielend, worin es heißt: "Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert" oder "Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums- und Verwesungsgerüche zu einer Sinfonie vereinigt", riskierte Metzger die These, daß das in den bekannt panegyrischen Hymnus auf den Völkermord "besungene Grauen aus aktueller Perspektive als relativ idyllisch, lokal, hinterwäldlerisch sich darstellt, da es noch nicht das Leben überhaupt, brutal naturwissenschaftlich formuliert: da es noch nicht das Vorkommen von Eiweißverbindungen auf der Erde bedrohte, wie es die zum Selbstzweck, einem der philosophisch vertracktesten Begriffe, gewordene Industrieproduktion mittlerweile tut."

Dieser kritischen Nachmessung der futuristischen Fortschrittsidee an der zivilisatorischen fügte Metzger, gleichsam zur Bestätigung seiner These über den musikalischen Futurismus, nur mehr den Hinweis aus seinem 1959 publizierten Essay 'Hommage à Edgard Varèse' bei,

wo er über diesen judizierte: "... die Tonkunst aber hat er in einem fast radikaleren Sinne noch aufgehoben als Webern: emanzipierte dieser die Pause, so Varèse das Geräusch." Und damit diese Feststellung gegen ihre auf der Hand liegende Widerlegung geschützt sei, hat Metzger auch die dortige Fußnote des Essays beige stellt und zitiert: "Die chronologische Priorität der ums Futuristische Manifest hangenden Bruitisten fällt der musikalischen Erbar-mungswürdigkeit ihrer Hervorbringungen wegen historisch wenig ins Gewicht. Die Bewegung terminierte zwanglos im italienischen Faschismus."³ Trotzdem stimmt die Gleichung: "Fu-turismus ist gleich Faschismus", mit der Marinetti als Wortführer der Futuristen und späterer Freund Mussolinis den Futurismus in die neue Staatsdoktrin eingliedern wollte, nicht. Der Futurismus hat zwar keine Entwicklung ausgelöst, und er wird in der Geschichte der Kunst richtig als ein aufflammendes Ereignis charakterisiert, aber als solches hat er in seinem lebenseinbindenden Dynamismus und im Widerstand gegen stilverabsolutierende Erstarrun-gen Wandlungsimpulse bekräftigt, die bereits vor dem Erscheinen der Futuristischen Mani-feste vielfältig angelegt waren.

Der Italiener Enrico Fubini, der sich in Graz mit dem Futurismus in der italienischen Mu-sik und seinen ästhetischen und soziologischen Auswirkungen auseinandersetzte, ist kritisch auf das in letzter Zeit neuerwachte Interesse für den Futurismus bei den Wissenschaftlern eingegangen und auf ihren Versuch, "die Gemeinsamkeiten zwischen den Futuristen und den europäischen Avantgardisten hervorzuheben und zu betonen, daß dem Futurismus ein prophe-tischer Zug innewohnt, ja daß er progressive Haltungen der folgenden Dezennien vorweg-nimmt". Auch Fubini schränkte dabei ein, daß, wo die Beziehungen des Futurismus zum Fa-schismus im Dunkeln gelassen werden, eine Neubewertung des Futurismus nicht weiter als zu einem leeren Rehabilitierungsversuch gelangt. Die Beziehungen des Futurismus zum Fa-schismus sind nach Fubini als eine für das Verständnis der Bewegung wesentliche Panne an-zusehen, und er sieht die europäische Bedeutung des Futurismus dabei darin, die erste Avantgarde-Bewegung gewesen zu sein, die eine globale und nicht nur poetische Ideologie formuliert hat. "Der avantgardistische Charakter und der revolutionäre Beitrag des Futu-rismus im literarischen, malerischen, architektonischen und nicht zuletzt im musikalischen Bereich muß also in einem globalen Zusammenhang gesehen und neu untersucht werden. In der Musik, wie auf anderen Gebieten, war der Futurismus eine hauptsächlich theoretische Bewegung und als solche gehört er beurteilt."⁴

Diese angestrebte Verbindung von Kunst und Leben, wie sie die futuristische Poetik for-muliert hat und wie sie sich auch in verschiedenen avantgardistischen Richtungen unserer Zeit zeigt, wäre als ein Impuls zu artikulieren, der auf das künstlerische Entwicklungsge-schehen eingewirkt hat und die Sprache der Kunst, die den Ausdruck nicht mehr trug, der Wirklichkeit zu verbinden half. Darin läge der prophetische Zug auch des musikalischen Futurismus, daß er künstlerische Entwicklungsereignisse damit antizipierte, die dem nach-folgenden Atomzeitalter zur Entfaltung aufgespart gewesen zu sein scheinen.

Anmerkungen

- 1 K. Farnet, Revolte, nicht Revolution. Zur Geschichte des italienischen Futurismus, in: Kunst als Engagement, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 104-135.
- 2 H. H. Stuckenschmidt, Die Ordnung der Freiheit, in: Melos 29, 1962, S. 265.
- 3 H. -Kl. Metzger, Kultur und Barbarei. Zur Dialektik des Fortschritts im italienischen Futurismus, in: Studien zur Wertungsforschung, H. 8, 1975.
- 4 E. Fubini, Der Futurismus in der italienischen Musik und seine ästhetischen und sozio-logischen Auswirkungen, in: Studien zur Wertungsforschung, H. 8, 1975.